



# os Animales en las Coplas de "El Cancionero de Antioquia"

Mauricio ■ Vélez

*"Las formas poéticas, ligadas al repentismo, han sido un fenómeno común al mundo hispanoamericano. Se trata de contiendas musicalizadas, de origen español, que se conservan con nombres diversos, en esquemas métricos de cuartetas o décimas y que, con diferentes acompañamientos musicales, hacen parte de la oralidad viva en las zonas hispanas del continente americano" .*

Consuelo Posada

---

MAURICIO VÉLEZ. Licenciado en Español y Literatura, Universidad de Medellín. Maestría en Literatura, Universidad de Antioquia. Decano de la Escuela de Ciencias y Humanidades, Universidad EAFIT.  
E-mail: mavelez@sigma.eafit.edu.co

## 1. EL ROMANCE ESPAÑOL: UNO DE LOS FUNDAMENTOS DE LA TRADICIÓN ORAL

**Mecano.** Esta expresión, de la que tanto gustaba servirse Calvino para ilustrar el funcionamiento del relato literario, acaso permita caracterizar también la dinámica propia de la tradición oral. En efecto, lo que llamamos tradición oral, en principio de una manera laxa, no es otra cosa que la transposición sucesiva, parcial o total, de materiales culturales del pasado de una comunidad determinada. Los procesos de transformación, en ocasiones simples (de mera transcripción formal y temática de los documentos de base), en ocasiones complejos (de abierta y consciente reelaboración formal y temática), se fundamentan todos en una doble ley creadora: ley de permanencia y ley de renovación. En virtud de la primera, se estima que todo grupo social, en el lento discurrir de su transición del orden de la naturaleza al orden de la cultura, fija unas matrices primordiales de inscripción simbólica y con ellas define sus determinantes religiosos, folklóricos y artísticos. Dichas matrices, virtuales o reales, son la base genealógica -el germen de las reminiscencias- de la mayor parte de prácticas sociales de intercambio intersubjetivo. Pasado el tiempo, esquemas fijos ("esquemas vacíos") se consolidan, en el imaginario colectivo, como alternativas de manifestación concreta. Pero excepcionalmente quedan inmovilizados en el decurso histórico; antes bien, de conformidad con ciertos dictámenes de sucesión (de sucesión lingüística, sobre todo), esos esquemas fijos, vacíos, ya dotados de sustancia tradicional, son reactualizados por nuevos individuos o grupos que, al tenor de intencionalidades

imprecisas o claramente delimitadas, someten a criba la consistencia de aquéllos. De ese modo sobreviene la tradición renovada, el deseo de hacer derivar de los materiales iniciales, mediante dispositivos de combinatoria, no sólo formas nuevas, resultantes de la mezcla concernida de las primeras, sino también sustancias referenciales transidas de novedad, que no de absoluta originalidad.

Ahora bien, en la mayor parte de los países latinoamericanos, "los procesos de conquista y colonización española impusieron... un conjunto de formas orales que han sobrevivido transformadas y enriquecidas, y han moldeado las diferentes expresiones de la poesía popular" (Posada, 1988). Dicha imposición respondió más a una gesta de aculturación que de transculturación, pues antes que una imbricación solidaria, fecunda, de los grupos en contacto (españoles y nativos, y éstos y los negros traídos de Africa), lo que se generó fue una implantación unilateral, no exenta de violencia, de las tradiciones, manifestaciones de cultura y, ante todo, lengua, del grupo español sobre el resto de los grupos étnicos. La implantación lingüística, en concreto, acarrió la introducción de las primeras muestras de poesía oral, a saber: villancicos, tonadas, trovas, coplas y, por supuesto, romances. Esas primeras formas, todas de origen español, no sólo existían en su materialidad sonora sino además en su materialización musical, es decir, en su destino de formas para ser cantadas. América, al contacto de estas primeras y primordiales muestras, respondió con su música regional nativa. De suerte que empezó a acompañar esas formas orales, que pronto adquirieron carácter popular, de música autóctona, de música nacida y desarrollada en

los centros regionales donde la conquista y la colonia sentaron sus reales aculturadores. Y la comunidad negra no fue la excepción: “para conservar sus formas iniciales, el negro se organizó en cabildos, donde continuó secretamente cantando su música como parte de las vivencias ancestrales y como forma de resistencia al mundo blanco... (Nieves, 1980). Fingiendo destrucción, guardó con cuidado la esencia de su cultura...”. Sea como fuere, el entrecruzamiento étnico de poesía, música e incluso danza, entrecruzamiento permanente e intenso, desembocó en un inexorable sincretismo de tradiciones y manifestaciones que halló en el romance su más acabada elaboración.

En la mayor parte de los países latinoamericanos, “los procesos de conquista y colonización española impusieron... un conjunto de formas orales que han sobrevivido transformadas y enriquecidas, y han moldeado las diferentes expresiones de la poesía popular”. Dicha imposición respondió más a una gesta de aculturación que de transculturación, pues antes que una imbricación solidaria, fecunda, de los grupos en contacto (españoles y nativos, y éstos y los negros traídos de Africa), lo que se generó fue una implantación unilateral, no exenta de violencia, de las tradiciones, manifestaciones de cultura y, ante todo, lengua, del grupo español sobre el resto de los grupos étnicos.

Así, pues, en ausencia de medios de expresión que informarán, a guisa de “noticieros”, los acontecimientos más relevantes o más anodinos de la cotidianidad, o que suscitaran entre las gentes de la colonia el sentimiento – simulado o efectivo – de comunidad integrada, el romance articulado en tierra americana vino a cumplir una función mediadora de comuni-

cación. Imitando la estructura clásica del romance español, esto es, la estructura de un poema no estrófico elaborado con base en series de versos octosílabos, con rima asonante o parcial en los versos pares y sin rima en los versos impares, el romance americano sirvió de vehículo narrativo o informativo, no obstante su configuración versificada, a “los festejos oficiales, fiestas eclesiásticas y concursos poéticos de las colonias” <sup>(1)</sup>. En esa medida, y sin contravenir sus elementos de origen, “se formaron como reelaboración selectiva de aquellos pasajes de los cantares de gesta que por haber impresionado vivamente la imaginación y por haberse grabado con más firmeza en la memoria alcanzaron vida propia e independencia” (Navarro, 1983, p. 69). Si, a la sazón, el romance español épico-tradicional brotó como consecuencia de la voluntad transformadora de los cantares de gesta (siendo éstos, a su vez, productos hipertextuales de las antiguas sagas poéticas de civilizaciones ágrafas o que después conocerían la escritura), entonces el romance compuesto en la geografía americana brotó como consecuencia del deseo de transformar el romance épico-tradicional. Eso sí, incorporando en él, como condición de transformación, las costumbres, los nombres, los hechos, los personajes, etc., de América.

Con otras palabras: en el vaivén inherente a las leyes de conservación y mutación de las que antes hablábamos, ciertos aspectos

---

(1) Para lo concerniente a la inserción del romance en el seno del tejido social de la época, Cf. BEUTLER, Guisela. *Estudios sobre el romancero español en Colombia en la tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

llegaron a ser constantes y otros consiguieron variación. Constante, en principio, fue su línea versal: ocho sílabas en largas tiradas; con el correr de los años, sin embargo, si bien se mantuvo la medida original, se modificó su configuración estrófica. Así la antigua tirada fue organizada en grupos de cuatro, ocho y diez versos (cuartetos, octavas y décimas), dotadas de una dimensión rimemática invariable: asonancia en los versos pares y rima libre en los impares. Constante fue también el deseo de estructurar el poema en atención a su sujeción al grupo fónico medio del castellano, como forma de facilitar la memorización y consiguiente conservación en el tiempo (Navarro, 1983, p. 70); pero variable fue -y quizás seguirá siendo- su horizonte referencial así como su acompañamiento musical: ya el relato que aventura la desazón amorosa, el lance matrimonial infortunado, ya la narración que avecinda la anécdota del día con la entrevisión religiosa o el apunte lúdico de la ronda infantil; bien el corrido melancólico que canta, no sin ayes y endechas, el infeliz episodio amoroso, bien el joropo que, "en la teogonía mitológica", hubo de nacer "una noche muy estrellada de primavera, en que Baco, con ganas de brincar, se encontró con Terpsícore, atiborrada del zumo de la vid" (Restrepo, 1994, p. 6).

## **2. TROVA Y POESÍA POPULAR EN ANTIOQUIA**

A juicio de la investigadora Consuelo Posada, el uso de la poesía popular en Antioquia, una de las regiones que participó con mayor énfasis en los procesos de reelaboración de la poesía tradicional española, acusa

antecedentes importantes: "desde la segunda mitad del siglo pasado fueron comunes en Antioquia los versificadores y la condición y prestigio social de los poetas dividió las opiniones de los hombres ilustres del siglo XIX" (Posada, 1977, p. 29).

Coplas y trovas, sobre todo, fueron el legado transformado que los hombres de Antioquia emplearon para expresar sus propios temas. En efecto, empleando una organización estrófica y versificación clásicas, dichos hombres, en su mayoría iletrados pero firmemente apegados a los valores culturales enseñados por sus ancestros, se sirvieron de las formas susodichas para proclamar sus sentimientos o pensamientos más íntimos y colectivos. Ciertamente que en el empleo de ellas la invención fue mínima ("un gran número de coplas presentan una estructura binaria, donde la primera parte es una especie de base a la rima, un comodín para la iniciación de varias cuartetos. La segunda introduce el contenido nuevo, el asunto que no aparece en la primera") (Posada, 1977, p. 34), pero no es menos cierto que más importaba la concreción de una situación, de un pequeño acontecimiento o la motivación de una afección de subjetividad en el arreglo de la expresión popular.

Dado el carácter oral de estas composiciones, su supervivencia corre el riesgo de ser episódica, a menos, claro, que se proceda a su conservación en florilegios o antologías dedicadas a ellas. Antioquia tuvo la fortuna de contar con Antonio José Restrepo, hombre de variopinta estatura intelectual, quien dedicó una buena parte de su vida a recoger, en un cancionero, un extenso muestrario de ellas.

En efecto, en un “introito personalísimo”, Restrepo señala las vetas de acopio del rimero expuesto; y lo hace no sin ánimo al mismo tiempo culto y didáctico: caneyes donde se seca y alinea el tabaco, socavones de las minas “donde se juntan jaques de toda cuenta y condición”, fontanas donde el peón distrae las fatigas de su labor cotidiana, caminos a cuyas veras el encuentro fortuito es antesala de amistad duradera, etc. Acto seguido, precisa algunas invariantes formales que comportan las coplas presentadas: rima asonantada aunque sin exclusión de la que detenta desinencias perfectas o consonantes; metro octosilábico como única medida admitida; poesía con vocación de canto, de entonación melódica, canto excepcionalmente en solitario (“se necesitan segundos que les acompañen en tono menor”. Se canta pues trovando, o se trova cantando, pocas veces recitando: “respondiéndose uno a otro, y hasta 3 ó 4 parejas en rondel”). Restrepo, luego, pasa a presentar las conexiones culturales con la tradición de la que se alimentan -la picaresca y la mística-, así como las razones que explican la dominancia de estos dos contextos, a saber: la insularidad (la *inoceanidad*, llega a decir) a que quedaron confinados, por imposición topográfica, las gentes de la Gran Antioquia. Un poco más adelante, anticipa los tópicos temáticos más frecuentados por la coplería: las mujeres, el amor y el juego. Y ello apoyado en un comentario citado: “el amor a Dios y a sus santos y el amor a las mujeres y sus encantos”. Por supuesto, no escamotea el espacio para insertar algunas digresiones sobre los instrumentos musicales con que se acompañaban los cantares: la vihuela de 7 cuerdas, el antiguo tiple antioqueño de 5

cuerdas, el cuatro, el tambor, el cajón o cangilón y el capador, caramillo o flauta de Pan.

**Dado el carácter oral de estas composiciones, su supervivencia corre el riesgo de ser episódica, a menos, claro, que se proceda a su conservación en florilegios o antologías dedicadas a ellas. Antioquia tuvo la fortuna de contar con Antonio José Restrepo, hombre de variopinta estatura intelectual, quien dedicó una buena parte de su vida a recoger, en un cancionero, un extenso muestrario de ellas.**

Por fin, antes de proceder a la transcripción de las coplas, expone el orden en que las mismas aparecen: “unas cuantas estrofas referentes al escenario en que se desenvuelve el poema: primero, un recuerdo de Colombia toda, la patria querida que llora el cantor ausente; y luego, a Antioquia en particular, verdadero teatro del poema. Este se va desarrollando en interminables estrofas de amor y dolor. Hay, pues, un cierto ordenamiento temático regido por la consideración geopolítica”. Sobreviene, a la sazón, la inclusión del repertorio de coplas. Cada una de ellas está precedida de un número romano, empezando desde el uno. Según se van prestando al comentario, algunas coplas, no todas, detentan llamados de atención a notas de pie de página. Y en ellas rebulle la inmensurable erudición de Restrepo. Aquí, un apunte juicioso acerca de las implicaciones diacrónicas y sincrónicas de una palabra o expresión; allá, un atisbo intertextual de obras del presente y del pasado; más allá, una paráfrasis explicativa de algún signifiante geográfico o histórico poco conocido. De suerte que esta parte, vital por el volumen y la consistencia referencial que vehicula, se

convierte en algo imprescindible a la hora de elegir el corpus-objeto de estudio (Restrepo, 1994).

### 3. LOS ANIMALES EN LAS COPLAS POPULARES DE "EL CANCIONERO DE ANTIOQUIA"

Antes que nada, se impone una delimitación explicativa de cada uno de los segmentos expresivos que dan cuerpo al título del presente acápite:

**a. Los animales:** este sería, no el objeto real del trabajo de microinvestigación sino el objeto teórico del mismo (y ello, al tenor de lo que afirma Macherey: "la ciencia parte de lo real, es decir, se aleja de lo real"). Ahora bien, respecto de los animales, en tanto que objeto teórico, no nos interesa la descripción poética de su configuración zoológica; tampoco el repertorio que definiría un principio de clasificación, una suerte de bestiario popular (en parte, porque no deseamos proponer una correspondencia simbólica con su empleo - cosa que es propia del bestiario medieval, i.e, *El bestiario de amor*, de Richard de Fournival -, y, en parte, porque en el corpus elegido la noción literal de bestia resulta impertinente para ser aplicada a los animales allí aparecidos); menos, finalmente, su recursividad (su grado de reaparición) artificial en el seno de los cantares elegidos. Lo que sí nos interesa precisar son las variantes e invariantes de su empleo en una dimensión figurada de predicción de lo real. Con otras palabras: intuimos, hipotéticamente hablando, que la mención de animales en las coplas configurantes del corpus recubre no sólo una utilización figurada (básicamente metafórica), sino también

una intencionalidad indirecta para predicar un estado de cosas general, a propósito de lo real, que comprende el dominio de lo sentimental y racional humano. Por supuesto, esto último tiene asidero en un hacer popular oral que se funda en una percepción analógica del mundo. Averiguar esos dos aspectos -significación encubierta en la metáfora zoológica y correspondencia analógica entre lo real y lo humano- son, en rigor, los objetivos del trabajo por venir. En una palabra, seguiremos la sospecha de que toda mención, alusión o designación de animales (toros, caballos, pájaros, serpientes, pollos, gallinas, gavilanes, etc.) trasciende el referente concreto y le apuesta, por así decirlo, a una significación que se halla comprometida con el universo de lo humano.

**b. en las coplas populares:** en el marco de esta reflexión, no demoraremos el tratamiento analítico del corpus en la compleja distinción subyacente en las nociones de *popular* y *tradicional*. Más bien, en atención a una diferenciación operativa, acogeremos la distinción propuesta por Dorra en su ensayo sobre la poesía popular en España, aún a sabiendas de su carácter tentativo y provisional. Así, pues, entenderemos por *popular* "aquella producción generada por las capas bajas de una sociedad y a través de la cual los individuos que componen esas capas se expresan y reconocen. No se trata necesariamente de la producción de un autor desconocido pero sí de una producción que de hecho se siente como anónima, mejor dicho como colectiva, en la que el dueño del uso y del sentido no es el individuo sino toda la colectividad que la trata como propia". Y por *tradicional* "a una producción que reconoce una antigüedad que ha sido conservada y

transmitida por un sector de la sociedad o por la sociedad en su conjunto. Esta producción no es necesariamente popular; por el contrario, cada capa o cada clase genera sus tradiciones aunque no sea ella misma la que las propague. Por lo tanto, podemos encontrar tradiciones de origen popular o culto, burgués o aristocrático" (Dorra, 1981, p. 24).

**Con otras palabras: intuimos, hipotéticamente hablando, que la mención de animales en las coplas configurantes del corpus recubre no sólo una utilización figurada (básicamente metafórica), sino también una intencionalidad indirecta para predicar un estado de cosas general, a propósito de lo real, que comprende el dominio de lo sentimental y racional humano.**

Así conceptualizado, asumiremos las coplas del corpus como producciones populares, nacidas en el seno de socavones, caneyes, fontanas, veras de camino, etc., elaboradas por individuos particulares cuyos nombres, en la mayoría de los casos, se han perdido en el transcurso del tiempo y en las cuales hubo de hallar representación imaginaria o simbólica la colectividad que las escuchó, propagó, reelaboró e hizo circular espontánea y abiertamente. Ha de quedar claro que no contamos con una datación precisa de las mismas, razón por la cual se torna improbable una delimitación temporal y espacial de la averiguación por adelantado. De modo parecido, ha de quedar claro que los campos de significación que queremos abstraer, habida cuenta de la improbable datación de la que hablamos, no desembocarán en la postulación de una visión del mundo determinada. Eso podría sobrevenir como una consecuencia estimable en el orden de ideas que acotamos; pero de ningún modo

es nuestro propósito. Por lo demás, porque a la luz de ciertas presuposiciones teóricas modernas (como las que han emprendido las sociocríticas de Zima y Cros en el campo de las producciones narrativas), el tránsito entre campos de significación textual y campos de significación social no es directo, palmario, continuo, sino, muy por el contrario, indirecto, dialógico, discontinuo (y tal cosa en virtud de las mediaciones que se cuelan entre ambos campos).

Así mismo, estimaremos las coplas como parte del acervo tradicional antioqueño, no sólo por el hecho de su conservación en la memoria colectiva de las regiones en las que pudieron y debieron haberse gestado, sino además por el hecho de su transcripción escrita. De su inscripción en una tradición (que, como hecho probado, hunde sus raíces en el pasado hispánico), no nos ocuparemos de las virtuales transformaciones entre aquéllas y ésta; tampoco será nuestro prurito develar las implicaciones de género contenidas en la severa interrogación que se plantea Dorra cuando se ocupa de pensar la relación entre lo oral y lo escrito ("en qué medida esta poesía cuya sustancia es la oralidad puede ser pasada, sin alteraciones fundamentales, a la escritura para sobre ella fundar una segunda escritura, la escritura científica" (Dorra, 1981, p. 31)); a lo sumo, si contamos con un mínimo de fortuna, nos serviremos de un saber teórico ya consolidado (el saber meta lingüístico de autores como Tomás Navarro y Boris Tomachevsky que se han dedicado a uniformizar las leyes de organización composicional de las formas poéticas conocidas), y con dicho saber intentaremos alcanzar tres propósitos: a) determinar las constantes y variables

métrico-prosódicas del corpus-objeto de estudio; **b)** determinar algunos fenómenos mixtos - mitad formales, mitad de contenido - presentes en las coplas del corpus: fórmulas verbales empleadas en las "cabezas" de las coplas, esto es, modos incoativos de modalizar el contenido proposicional de las coplas; codas de cierre, esto es, modos conclusivos de modalizar el contenido de las mismas; paralelismos presentes en las coplas (temático, sintáctico lexicográfico, entonacional y estrófico); motivos que fungen en calidad de temas y en calidad de remas <sup>(2)</sup>, etc.; y **c)** aventurar algunas conjeturas (y así este objetivo de coligaría con los dos que propusimos en relación con el asunto de los animales) acerca de la relación entre la matriz formal de las coplas y la significación derivada de la mención de los animales.

Y **c) de "El Cancionero de Antioquia"**: las coplas configurantes del corpus son extraídas de *El Cancionero de Antioquia*, de Antonio José Restrepo. Dicho texto incluye 1.049 coplas. De ellas, seleccionamos 75 que incluyen en su textura el referente de los animales (inclusión explícita, queremos decir, pues hay innúmeros casos en que la presencia de animales aparece como al desgaire, apenas insinuada, de suerte que no permite colegir una función clara de ellos). Bien pudiera ser que una manipulación

más consistente del corpus revelara la impertinencia selectiva de algunas coplas, ya porque se desvían de nuestros propósitos, ya porque detentan una voluntad referencial que promueve relaciones inesperadas con otros campos de significación. En tal caso, y sin desmedro de la intención inicial, delimitaríamos aún más el conjunto de poemas reunidos hasta conseguir una cada vez más cierta adecuabilidad al horizonte investigativo entrevisto.

Así conceptualizado, asumiremos las coplas del corpus como producciones populares, nacidas en el seno de socavones, caneyes, fontanas, veras de camino, etc., elaboradas por individuos particulares cuyos nombres, en la mayoría de los casos, se han perdido en el transcurso del tiempo y en las cuales hubo de hallar representación imaginaria o simbólica la colectividad que las escuchó, propagó, reelaboró e hizo circular espontánea y abiertamente.

#### 4. EL ANÁLISIS DEL CORPUS ELEGIDO

En el pasaje anterior informábamos haber reunido un corpus de 75 coplas cuya temática dominante es la mención de animales. En atención a un ajuste temático y a una "manipulación" metodológica, hemos reducido el material a 37 coplas. La reducción ha operado conforme a siete razones. En efecto, del conjunto de versos hemos excluido aquellos que, de manera directa o indirecta, se acogen a una (o a varias) de las siguientes variables: **a)** coplas cuya textura verbal y referencial dicen abiertamente la relación comparativa entre el tema y el rema (i.e., "yo soy como el camaleón / que entre l'agua

(2) "Entiéndase rema como contraparte o complemento de tema. Al respecto, Cf. HALLIDAY, M. A. Cap. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y su significado*. México, Fondo de Cultura Económica. 1986". Agradezco al profesor Juan Fernando Molina J. por ésta y otras anotaciones complementarias que en su momento tuvo a bien señalarme en su calidad de lector del presente texto. Las mismas aparecen entre comillas y señaladas por asterisco.



tengo el nido / y vivo muerto de sed / con ser qu'entre l'agua vivo"); **b)** coplas que incluyen significantes en función de nombre propio, de contenido desconocido (i.e., "Entre Melín y Melambas/ mataron una ternera: / Melín se llevó la cola / y Melambas la trasera"); **c)** coplas en las que, mencionado el animal, se pasa a la descripción sintética de sus propiedades morfológicas consubstanciales (i.e., "Un pájaro mochilero / le pregunta al diostedé: / con ese pico tan largo / cómo come su mercé?"); **d)** coplas en las que la mención de un animal forma parte de una enumeración asindética cuya coda, o verso de cierre, destaca, en admirativo, un objeto humano u otra realidad (i.e., "Sobre la tierra la palma / sobre la palma los cielos; / sobre mi caballo yo / y sobre yo... imi sombrero!"); **e)** coplas cuyo verso de remate perpetra un vuelco de consonantes y asonantes a fin de retirar del esquema rimemático la palabra cuya desinencia es esperada por el lector (i.e., "La sirena se ha perdido / en un monte muy oscuro, / su madre l' anda buscando / con un candil... en la boca"); **f)** coplas en las que se adivina una construcción gramatical incorrecta (i. e. "Cuando voy a un fandango / a bailar con mi paloma, / a lo que le piso el pie / no hay capitán que me coma"); y **g)** coplas de onomatopeyas no menos obvias que cacofónicas (i.e., "En las corrientes del Cauca / una gallina se ´hogó: / en agonías de muerte / abrió el pico y izo: cló!"). De manera que incluimos en el corpus, entonces, sólo las coplas que no participan de los fenómenos susodichos. No huelga advertir que tales fenómenos, así lo intuimos, en algunos casos representan desvíos frente a lo que consideraríamos una manifestación de poesía oral estándar y, en otros, meras selecciones convencionales que,

de no ser tomadas en consideración, llegan a dificultar los objetivos propuestos.

Ahora bien, en relación con el corpus definitivo, varias cosas se tornan constantes por lo que toca al primer dominio de descripción formal (por lo que toca, pues, a su articulación métrico-prosódica). La primera se relaciona con la medida silábica. En verdad, la medida de los versos de todas las coplas no rebasa el metro octosílabo; metro que se obtiene, fundamentalmente, merced al fenómeno rítmico de la sinalefa normal o la transcripción elíptica de la misma sinalefa. Sea o no producto de una intención consciente, el hacedor de coplas acude al uso de la sinalefa, y no al hiato, diéresis o sinéresis, para ajustar la medida canónica de los versos de la estrofa que emplea. O si no al uso de la palabra apocopada, en tanto figura de dicción e, incluso, a la palabra de acento agudo que hace sumar, en el cómputo final, una sílaba adicional. Las siguientes coplas ilustran los tres casos anotados:

**a. Coplas con sinalefas en tres versos:**

**El amor de las mujeres  
es como el de las gallinas,  
que en faltándoles el gallo  
a cualquier pollo se arriman.**

**Pajarillo mensajero  
de aquél ángel que yo adoro  
dile a mi dueña que lloro,  
que la quise y que la quiero.**

**b. Copla con palabra aguda en los cuatro versos:**

**Una paloma maté  
y cruda me la comí:  
Si no me lo pueden creer  
miren las plumas aquí.**

**Pajarillo mensajero  
de aquél ángel que yo adoro,  
dile a mi dueña que lloro,  
que la quise y que la quiero.**

- c. Coplas en que alternan la sinalefa, la palabra apocopada y la palabra aguda:

**Pajarillo que ayer tarde  
cantabas tu libertá  
y agora por tu desgracia  
te ves prisionera ya**

**Se te fue el pájaro ya  
qu'en la mano lo tuviste;  
no sabes lo que perdiste,  
el tiempo te lo dirá ...**

En cuanto a los esquemas de rima, la dominante es la asonante en los versos pares, como en estas (y otras) coplas:

**Malpago se llama el perro,  
no me le quiten el nombre,  
qu'ese es el pago que dan  
las mujeres a los hombres.**

**Yo soy gavilán pollero  
que a las pollas no me atrevo,  
pero a las gallinas grandes  
en las uñas me las llevo.**

Sin embargo, se dan casos, que revelan un profundo cuidado rimemático, en que la rima se torna abrazada y perfecta (abba), como en estas coplas:

**Se te fue el pájaro ya  
qu'en la mano lo tuviste;  
no sabes lo que perdiste  
el tiempo te lo dirá...**

Llama la atención el hecho de que no se dan casos de encabalgamiento entre los versos considerados. La explicación puede residir en dos aspectos: primero, en la construcción misma de la estrofa de la copla -una unidad estrófica que debe producir la sensación de un todo entonacional-; y segundo, en el tipo de verso de las coplas, cuya articulación, por la sujeción a una medida silábica determinada, impide la separación, en versos contiguos, de adjetivos y sustantivos, creadores del llamado encabalgamiento sirremático.

En un segundo dominio de descripción formal, el que corresponde al nivel morfosintáctico, hay también varias constantes que saltan a la vista. Formulamos la primera de este modo: las coplas de corpus tienden a ordenarse conforme a pares de versos (ordenamiento que no guarda relación directa con la rimemática). Normalmente, en una lectura vertical, el primer par es constituido por los dos primeros versos; el segundo par, por los dos siguientes (por ahora, no advertimos otras posibilidades de ordenamiento: versos exteriores con versos interiores, por ejemplo). Por lo demás, la segmentación pareada es refrendada por dos clases de signos de puntuación, de significación diferente: o bien dos puntos, si la relación lógico-semántica promovida es la catafórica (de suerte que se insinúa la conjunción inseparable entre los elementos antecedentes y los consecuentes), o bien el punto y coma, si, habiéndose precisado el tema de la copla, se coligan remas contingentes cuya función

consiste en expresar variaciones emotivas del tema verbal. Sirvan de ilustración de los expuestos, dos coplas:

**Un pájaro me ofreció  
las plumas de su copete:  
no hay pájaro en esta vida  
que cumpla lo que promete.**

**No te dé cuidado, pava,  
que a tu nido volverás;  
y si acaso no volviesses,  
hartos gavilanes hay!**

Unida a la anterior, una segunda constante compromete dos variables en las que cambian los registros discursivos y, consecuentemente, los modos enunciativos de articulación. El primer caso comporta los siguientes rasgos: dado un primer segmento de versos pareados, el registro discursivo es responsabilidad de un "relator" que se sirve del estilo indirecto, de modo que el contenido referencial de la copla abre una suerte de brecha en relación con el sujeto de la enunciación; el segundo segmento de versos pareados, antes bien, adopta un registro discursivo signado por el estilo directo, de suerte que un yo expletivo, índice del animal mentado, se torna responsable de la enunciación. El segundo caso funciona un poco diferente: un yo humano que habla en el primer segmento de versos pareados, y el mismo yo que habla, de una manera más enfática, en el segundo segmento. Lo relevante de estas dos variables es que no aparecen separadas de los dispositivos ortográficos antes señalados. Se crea, así, un artificio de invención oral: la alternancia de las voces humana y animal (que sufre una obvia personificación), o de las voces humana y humana (que aparece para marcar una

especie de sentencia o máxima en la cual importa, sobre todo, el valor ejemplar que subyace a la vivencia personal que la anima). Cuatro coplas ejemplifican lo dicho:

**Esto dijo el armadillo  
cuando se iba para su cueva:  
como yo meta mi rabo,  
qué importa lo que llueva.**

**Esto dijo la gallina  
cuando l'iban a matar:  
este mal no tiene cura  
pongan l'agua a calentar.**

**Ninguno me supirite (\*)  
porque yo también soy gallo;  
en el corral de mis yeguas  
no me relincha caballo.**

**Te fuiste y me dejaste  
como garza en la laguna:  
con el pescuezo tan largo,  
sin esperanza ninguna.**

Por supuesto, las variables, a este respecto, no son tan homogéneas. Hay también casos de coplas donde el consecuente catafórico, en el que habla el yo en estilo directo sentencioso, se da en el cuarto verso, de modo que los tres anteriores sirven de preparación de éste; verbigracia:

**El sapo estaba de viaje  
a llevar mulas al puerto,  
y la sapa le decía:  
¿cuándo vuelves, patiabierito?**

---

(\*) "Versión informal o popular de *supedite*, derivado del verbo *supeditar* (subordinar, someter, dominar), que se conjuga como amar (verbo regular)".

**Un águila va volando  
y en el pico lleva un rejo;  
con las alas va diciendo:  
iqué pendejo, qué pendejo!**

O casos de coplas donde domina la alternancia pareada del impersonal humano (estilo indirecto de enunciación) y el pronombre personal (estilo directo):

**Que bonito canta y silba  
un cuervo en el lavadero:  
cuide, mamita, la casa  
que yo me voy a cogerlo.**

**Al lá va la guacharaca  
por la orilla del estero:  
voy a quitarle una pluma  
pa ponerle a mi sombrero.**

La tercera constante tiene que ver con el campo de los paralelismos composicionales. Ya Tomachevsky insinuaba que la poesía recurre a varios tipos de paralelismo (entendiendo por éste no una identidad sino una equivalencia), cuando se trata de entreverar, en la estructura estrófica, los motivos configurantes de la subjetividad poética. Entre otros, señalaba tres, a saber: **a)** sintáctico, cuando los versos adoptan una compostura sintáctica similar; **b)** lexicográfico, si los versos se repiten al comienzo (dando lugar a la figura de la anáfora), o si se repiten al final (dando lugar a la figura de la epífora); y **c)** entonacional, si los versos se apuntalan en líneas melódicas semejantes (anticadencia en el caso de los segmentos versales interrogativos, y cadencia en el caso de los segmentos versales aseverativos). (Tomachevsky, 1983, p- 237).

Casos de paralelismo sintáctico se presentan en las siguientes coplas:

**Más vale querer a un perro  
que querer a una mujer,  
qu'el perro es agradecido  
cuando le dan de comer.**

**De la pava la pechuga,  
de la gallina el alón,  
de las muchachas bonitas  
las alas del corazón.**

Casos de paralelismo lexicográfico en éstas:

**Malpago se llama el perro,  
y Fortuna la perrita,  
que si Malpago se muere  
queda Fortuna solita.**

**Pajarillo mensajero  
de aquél ángel que yo adoro,  
dile a mi dueña que lloro,  
que la quise y que la quiero.**

Y el siguiente caso de paralelismo entonacional:

**El pajarito voló  
de la sala al aposento,  
¿qué hará ahora la señora  
con el pajarito adentro?**

Nótese cómo tanto en el paralelismo sintáctico como en el lexicográfico el fenómeno formal comprometido (la presencia recurrente de un sintagma) es similar: en el primero, una misma configuración expresiva contribuye a disponer los elementos de la copla, sobre todo en los versos interiores; en el segundo, de modo

parecido, la configuración expresiva se dispone bien en la “cabeza” de la copla, bien en el cierre, de modo que los versos interiores se dejan a libertad creativa. Por supuesto que la colocación de elementos, en distintas posiciones de la copla, no es mera forma, es también sentido, pues implica una jerarquía semántica de los contenidos sugeridos. Así, en la copla de la margen derecha (relativa al paralelismo sintáctico) importa menos la realidad (en este caso animal) que la cualidad o propiedad portada (en este caso la parte del animal). En la copla de la margen izquierda (relativa al paralelismo lexicográfico) importa menos la acción prevista que el agente comprometido (y designado al tenor de la figura de la antropomasia generalizante). Un inventario completo de las modalizaciones empleadas dejaría traslucir cierta estructura de los versificadores en relación con el lenguaje y con la visión del mundo acarreada. Pero esto, acaso, está por hacerse.

Es de acotarse, a este respecto, que *El Cancionero* de Restrepo incluye largas tiradas de coplas no sólo unificadas por el tema sino también por los remas (o variantes), los mismos que en ciertas ocasiones alcanzan estatuto temático. Sirvan de ilustración las siguientes, aunque de ellas, por ahora, nada más indicaremos:

**Los sapos en la laguna  
cuando sienten tempestá  
unos cantan tunga-tunga  
y otros cantan tungará**

**Si el sapo tuviera dientes  
como tiene fortaleza,  
no se encontrara en el mundo  
una rana con cabeza.**

**Los sapos en la laguna  
cuando sienten aguacero,  
unos piden la cuchara  
y otros piden el sombrero.**

**El sapo estaba de viaje  
a llevar mulas al puerto,  
y la sapa le decía:  
¿cuándo vuelves, patiabierito?**

Ahora bien, una cuarta constante, relativa al dominio retórico del corpus, insiste en el uso de figuras tropológicas que se ubican dentro del campo de la sustitución significativa, a saber: la personificación (como derivación de la metáfora), la imagen poética (o caso de dicción a mitad de camino entre el símil y la metáfora) y la metáfora propiamente dicha.

Estas tres posibilidades de producción discursiva, lejos de proceder por contigüidad o desplazamiento referencial, proceden por condensación o sobreposición de elementos. En las tres, el modo de materializarse es común: Un significante zoológico (relativo a cualquier animal) aparece en la superficie verbal de la copla; el significado de él es la resultante de los determinantes lingüísticos que lo acompañan. Dicho significante está sobre una barra de significación imaginaria ocupando el lugar que ocuparía un significante antropomórfico (relativo a los seres humanos) y, obviamente, substituyéndolo. El proceso de restitución decodificativa de este significante antropomórfico usualmente es sugerido por la dominante del género de los agentes o pacientes implicados en las acciones de los verbos, que obran a guisa de “pivotes” de la copla. Por supuesto que en la recodificación (operación

que sigue a la restitución decodificativa) también actúan campos de significación culturales, producto de las convenciones de una colectividad determinada. Así, ni la producción ni la recepción resultan inocentes. Muy por el contrario, aparecen mediadas (intervenidas) por contextos de representación presupuestos.

Sea como fuere, hallamos personificación en estas coplas:

**Esto dijo el armadillo  
cuando se iba para su cueva:  
como yo meta mi rabo  
qué me importa lo que llueva.**

**Anoche a la media noche  
lloraba el garrapatero,  
porque no podía sacar  
garrapatas con el dedo.**

**Un pájaro me ofreció  
las plumas de su copete:  
no hay pájaro en esta vida  
que cumpla lo que promete.**

**La palomita en su nido  
se lamenta, gime y llora,  
del que duerme en casa ajena  
a los pies de su señora.**

Imagen poética en éstas:

**Yo soy gavilán pollero  
que a las pollas no me atrevo,  
pero a las gallinas grandes  
en las uñas me las llevo.**

**Si yo fuera pajarillo  
no me ocupara en volar;  
me asentara en el camino  
sólo por verte pasar.**

**Mi padre y un gallinazo  
se fueron pa' Santa fe;  
el gallinazo volando  
y el pobre viejo de a pie.**

**Ninguno me supirite  
porque yo también soy gallo;  
en el corral de mis yeguas  
no me relincha caballo.**

Y metáforas:

**Dame tu mano, paloma,  
para subir a tu nido;  
que es sabido qu'estás  
y quiero dormir contigo.**

**Qué bonito canta y silba  
un cuervo en el lavadero:  
cuide, mamita, la casa  
que yo voy a cogerlo.**

**Mi gallinita y mis pollos  
con que me mantenía yo,  
que sólo por ir a misa  
mi gallina se perdió.**

**No te dé cuidado, pava,  
que a tu nido volverás;  
y si acaso no volvieses  
hartos gavilanes hay!**

Hasta aquí el primer objetivo de nuestro trabajo. En seguida ensayaremos el segundo,

más arduo sin duda dada la inexistencia de material bibliográfico de apoyo y debido además a problemas complementarios de complicada resolución. Dicho más claramente: en virtud del primer objetivo pudimos hallar constantes y variables formales atinentes a la composición de las coplas. Ahora queremos preguntarnos por la relación que habría entre dichas constantes y la sustancia del contenido -los animales- que elegimos. ¿Incidir la organización composicional de las coplas en la significación del referente de los animales? Si es así, ¿de qué manera? O incluso: ¿cómo postular un sentido pertinente del referente de los animales que tome en consideración su medida silábica, su esquema rimemático, sus disposiciones en paralelo y su dimensión retórica? ¿Acaso no es estimable intuir una complementariedad entre las dos formas, la de la expresión y la del contenido, de suerte que en las coplas el “sonido” alcance a parecer un eco del sentido? ¿Qué media, pues, entre la forma de una copla - que habla de animales - y su sentido? En gracia a la honestidad intelectual, debemos decir que no vislumbramos respuestas para las preguntas antes formuladas. Estas y otras preguntas tal vez sirvan para orientar un trabajo que vaya en dirección similar a la que nosotros ahora intentamos seguir. Con todo, aventuramos la siguiente entrada.

Al elegir el tópico de animales, decíamos antes que partíamos de la siguiente conjetura de tratamiento: los animales son asunto recurrente en las coplas debido a que ellas son el lugar de aparición de un pensamiento analógico. Ahora queremos argumentar dicha idea. Por lo tanto, ¿qué significa la expresión *pensamiento analógico*? Veamos: indicábamos

arriba que los posibles lugares de gestación de las coplas recogidas en el *Cancionero* fueron los caneyes, ingenios, socavones, fontanas, tiendas de pueblo, tierras de labor, veras de camino, etc., esto es, espacios todos ligados a la naturaleza. En este orden de ideas, es dable barruntar que la elaboración espontánea o motivada de una copla incluye motivos propios del contexto en la que aquélla surge. Entonces, si el contexto es sobremañera natural (o inscrito en el orden de la naturaleza) nada impide que las coplas incorporen animales de su propio contexto natural. Ciertamente que esta explicación carece de prueba fehaciente, pero no es menos que no viola el principio de norma razonable. Máxime si tomamos en consideración -como ya también lo sugeríamos- que la mayoría de los versificadores crean al tenor de un repentismo popular, no culto ni letrado en sentido literario. En consecuencia, pensamiento analógico es aquél pensamiento (o forma de apropiación y expresión de lo real) que pone a la naturaleza como fundamento de veracidad de lo afirmado; es la naturaleza (o cualquiera de sus constituyentes) el sustento que determina la correspondencia válida entre el sujeto que versifica y el contenido de lo versificado. De manera que, si nuestro raciocinio hipotético es coherente, una copla incluye animales no sólo por razones de veracidad contextual sino además porque en el imaginario colectivo que ella suscita existen elementos que hacen más contundente su empleo popular.

Ahora bien, la correspondencia analógica entre un cierto tipo de animal y la situación descrita por la copla, deja entrever varios campos de significación; señalamos tres de ellos:

- a. Aves / Situación que incluye la figura femenina en una consideración erótica:

Se te fue el pájaro ya  
qu' en la mano lo tuviste;  
no sabes lo que perdiste  
el tiempo te lo dirá.

Un pájaro me ofreció  
las plumas de su copete:  
no hay pájaro en esta vida  
que cumpla lo que promete.

No te dé cuidado, pava,  
que a tu nido volverás;  
y si acaso no volviesses,  
ihartos gavilanes hay!

El pájaro voló  
de la sala al aposento,  
¿qué hará ahora la señora  
con el pajarito adentro?

En estos casos, la mención del ave se torna punto de convergencia de dos vectores semánticos: uno, de dimensión propia, destaca la valencia de "volatibilidad" endilgada al animal citado; otra, de dimensión traslaticia, destaca el contenido erótico implicado en la situación descrita. Este segundo vector, por lo demás, participa de una atávica representación colectiva: es la mujer la que espera, la que pronuncia -en la relación intersubjetiva con los hombres- el discurso de la ausencia, la que padece la "fuga" del pájaro, metáfora de lo masculino (pero no por la configuración apariencial sino por la constante histórica que determina al hombre como ser de partida, ser, por así decirlo, que siempre está en trance de *emprender el vuelo*).

- b. Mamífero / Situación que enfatiza el imaginario de la virilidad:

Ninguno me supirite  
porque yo también soy gallo;  
en el corral de mis yeguas  
no me relincha caballo.

Yo soy el tigre mojado  
nacido en la serranía:  
tengo las uñas gastadas  
de castigar picardías.

El amor de las mujeres  
es como el de las gallinas,  
que enfaltándolas el gallo  
a cualquier pollo se arriman.

Una paloma maté  
y cruda me la comí:  
si no me lo pueden creer  
miren las plumas aquí.

En estos casos, la semántica comprometida en la mención de los animales destaca valores tales como vigilancia, fortaleza y actividad, convencionalmente atribuidos al género masculino. Al mismo tiempo incorpora lemas complementarios cuyo valor expletivo (de énfasis) refuerza la carga emotiva vinculada con el tipo de animal citado. Y como en el campo de significación anterior, aquí justamente sobresale un conjunto de representaciones semántico-ideológicas que cimienta la virilidad masculina en la analogía con seres correlativos del mundo animal. En consecuencia, las coplas son depositarias de un valor de "verdad" afincado en la contundencia irrefutable de la presencia natural.



- c. Insectos / Situación que destaca aspectos cínicos o pícaros en la relación hombre-mujer.

**Por el ruedo de las ´naguas  
te vide correr un piojo  
si te lo vuelvo a ver  
te las alzo y te lo cojo.**

**Anoche en la medianoche  
lloraba un garrapatero,  
porque no podía sacar  
garrapatas con el dedo.**

**Las niguas tienen la culpa  
que yo no te vaya a ver;  
demonio de animalito,  
tanto rascar y doler.**

En estos casos, las coplas, no sin sutileza, insinúan una relación entre el hombre y la mujer donde la desvergüenza enmascarada campea con el apunte gracioso, con la mofa velada. La visión, aquí, es de pequeño detalle, no de trazo genérico. Y, como sea, alude a un mundo animal de baja estofa, incluso para el momento impreciso en el que socioculturalmente pudieron nacer. Hay que decir además que en el corpus las producciones populares que tratan insectos no hacen cantidad; diríase, mejor, que son las menos. ¿Un asunto de pudor creativo?. No lo creemos. La viva realidad cotidiana que anima la poesía oral no parece hacer concesiones a morales de doble fondo. Al revés, su estro es profundamente revelador de aposturas hipócritas. Por eso es por lo que creemos que en este campo de significación habría que incluir todas las coplas que, a tono con la etimología, algo

predican a propósito de la vida de perros, es decir, de la vida cínica (pues en griego perro se dice *kinikos*, cínico). Repárase, si no, en estas dos coplas de contenido intercambiable y signadas por la hipérbole comparativa:

**Más vale querer a un perro  
que querer a una mujer  
qu´ el perro es agradecido  
cuando le dan de comer.**

**Malpago se llama el perro,  
no me le quiten el nombre;  
qu´ ese es el pago que dan  
las mujeres a los hombres.**

En fin, podríamos seguir ensayando una taxonomía de campos de significación dominados por el tópico de los animales; pero tal no es nuestro propósito. Baste decir que el tratamiento concernido del corpus permite inferir que, en el largo proceso de gestación y reelaboración de la tradición, los versificadores, al servirse del motivo de los animales, parecen procurar responder con verista fidelidad a lo que naturalmente una comunidad puede afirmar de ellos. Los versificadores, pues, no tienden a ubicar un animal en un *hábitat* que no le corresponde, y menos a dotarlo de propiedades y acciones no pertinentes (y esto, a pesar de la personificación de la que antes hablábamos).

Nuestra segunda y última hipótesis es ésta: en el corpus, salvo obvias excepciones, los animales incluidos no sólo pertenecen al orden de lo natural, sino sobre todo al orden de lo natural no domesticado, no domesticable. En efecto, son animales de condición salvaje, pese

a los diminutivos con que a veces se nombran y con los cuales se conjuraría, afectivamente, su carácter indomeñable. Ahora bien, si antes decíamos que participan de la personificación, vale anotar, de cualidades y propiedades humanas ¿qué puede significar esa “indomesticidad” personificada? A nuestro juicio, significa la dimensión humana no domesticada, la pulsión animal -irreflexiva- que gobierna la vida ambivalente de la condición humana; es, en una palabra, el rostro instintivo del hombre. O dicho con otros términos, los animales incluidos, en sus múltiples designaciones figuradas, son expresión de sentimientos humanos sobre los que, aún obrando la moral social (las leyes del contrato social), no actúa con continente eficacia la razón o voluntad coercitiva: celos, amoríos, incumplimientos, avaricia, ira, inconstancia, etc. Vayan, de prueba, las siguientes coplas:

**Yo soy como el tominejo  
que pica de flor en flor;  
a todas las enamoro  
y en ninguna pongo amor.**

**Si piensas que porque canto  
tengo el corazón alegre,  
yo soy como el triste cisne  
que canta cuando se muere.**

**La palomita en su nido  
se lamenta, gime y llora,  
del que duerme en casa ajena  
a los pies de su señora.**

**Por esta cañada abajo  
anda un gato dando quejas,  
que le cortaron la cola  
para santiguar las viejas.**

## **5. A MANERA DE COLOFÓN**

Un trabajo sobre los animales en la coplería, o sobre otro tópico cualquiera, bien confirma el juicioso comentario de Restrepo pronunciado 80 años atrás: “Brotó la Poesía popular de todas partes y no sale de ninguna; la oímos dondequiera, aprendemos sus versos y tonadas, que son como un acervo de sensaciones e ideas que viaja con nosotros desde la infancia hasta la senectud, pero ignoramos el desconocido autor de esos cantares, no recordamos con precisión quién nos los transmitiera, ni dónde por primera vez los escuchamos, ni cómo y por qué los aprendimos” (Restrepo, 1994, p. 27). Y agregaríamos: siguen ahí imperturbables, pero, claro, modificados cada vez que se interpretan, fieles esos cantos al pasado formal que los aventó al mundo, siempre de ocho sílabas, sin rima perfecta en sus cuatro aristas versales, articulados casi siempre en dos partes pareadas, en las que más importa la segunda, especie de fondo a donde converge el énfasis temático, enunciados los versos por sujetos relatores que hablan de sí en primera persona o cediendo la palabra a los animales incorporados, éstos expresión de una inscripción en el orden de la naturaleza, ya socializada, ya impoluta en su exotismo o salvajismo tranquilizador, en todo caso, dando salida a los sentimientos pulsionales de la condición humana, tal vez para que en otro espacio y en otro tiempo, a la luz de un anacrónico hachón, y con el rasgueo gemebundo o exultante del tiple, de o cualquier otro instrumento musical cibernético, alguien pueda entonar la canción infantable, la cuarteta que fuerza otro ciclo de repentismo popular, otra manifestación de esa doncella

mancillada de la que nada quería saber el ingenioso Hidalgo:

**Trove trove compañero  
no me deje con la gana  
tengo esta cabeza llena  
pa' trovarle hasta mañana.**

**Trove trove compañero  
no se me quede callado,  
cuando más dirá la gente  
que lo tengo agallinado.**

**Trove trove compañero  
no se pare en los rincones,  
como más dirá la gente  
que está cazando ratones.**

## BIBLIOGRAFÍA

- Beutler, Guisela. (1977). "Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad". Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Dorra, Raúl. (1981). "Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española". México: U.N.A.M.
- Halliday, M.A.K. (1986). "El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y su significado". México: Fondo de Cultura Económica.
- Navarro, Tomás. (1983). "Métrica Española". Barcelona: Labor.
- Neves, José María. (1980). América Latina en su música. México: Siglo XXI.
- Posada, Consuelo. (1988). "Cambio y permanencia en la copla y la trova antioqueñas". En: *Revista Lingüística y Literatura*. No 11-12, p. 113.
- . (1986). "La canción vallenata y la tradición oral hispanoamericana". Medellín: Universidad de Antioquia.
- . (1997). "El antecedente hispánico en la tradición oral hispanoamericana". En: *Poética Popular Colombiana. Canto y coplerío*. Medellín: Caribe.
- Restrepo, Antonio José. (1994). "El Cancionero de Antioquia". Medellín: Autores antioqueños.
- Tomachevsky, Boris. (1983). "Teoría de la Literatura". Madrid: Akal.

# Adpostal



***¡Llegamos a todo el mundo!***

***CAMBIAMOS PARA SERVIRLE MEJOR  
A COLOMBIA Y AL MUNDO***

**ESTOS SON NUESTROS SERVICIOS:**

VENTA DE PRODUCTOS POR CORREO

SERVICIO DE CORREO NORMAL

CORREO INTERNACIONAL

CORREO PROMOCIONAL

CORREO CERTIFICADO

RESPUESTA PAGADA

POST EXPRESS

ENCOMIENDAS

FILATERILIA

CORRA

FAX

**LE ATENDEMOS EN LOS TELÉFONOS:**

441 80 05 - 441 41 04 - 441 36 21

FAX: (094) 257 97 27

MEDELLÍN - ANTIOQUIA